

anxa
87-B
17997

Erw

ARTURO DIDIER

IL PULPITO
DI MELCHIORRE
in S. Maria Maggiore
TEGGIANO

Edizioni CANTELNI - Salerno

ARTURO DIDIER

IL PULPITO
DI MELCHIORRE
in S. Maria Maggiore
TEGGIANO



MELCHIORRE: *Pulpito*, Teggiano, S. Maria Maggiore

Al contrario dell'architettura, la scultura medioevale di Teggiano merita, per la sua maggiore dignità espressiva, un esame più approfondito, che esuli dalle generiche definizioni stilistiche e dalla semplice enunciazione di pochi dati storici, per puntare verso la formulazione di un giudizio critico effettivo, tendente a scorgere, nelle opere man mano esaminate, particolari valori umani e formali.

Varie civiltà artistiche caratterizzano lo sviluppo storico di questa scultura, dal sempre operante influsso dell'arte romana alle non ancora ben chiarite istanze formali qui importate da maestranze longobarde e normanne, dal bizantinismo al neoclassicismo fridericiano, ai nuovi modi stilistici francesizzanti. Ma, come quasi sempre accade di riscontrare nelle opere d'arte medioevali dell'Italia meridionale, c'è una nota dominante persistente nelle singole e temporanee affermazioni di queste tendenze artistiche: il suggestivo richiamo all'arte classica, mai venuto meno pur con la caduta dell'Impero romano e la violenta o graduale ingerenza delle civiltà barbariche e orientali, anzi direttamente evocato nelle prime manifestazioni dell'arte cristiana e poi chiaramente espresso nei canoni estetici del romanico.

Di evidente ispirazione classica è la maggior opera di scultura di Teggiano medioevale, cioè il pulpito di Melchiorre di Montalbano, collocato nell'ultimo arco della navata di sinistra della chiesa di S. Maria Maggiore.

Fatto scolpire ed eretto a coronamento delle rifeRITE opere di restauro e di abbellimento della chiesa espletate tra il 1260 e il 1280, il pulpito è fra i più importanti che adornano le chiese dell'Italia meridionale.

Segnalato dal Macchiaroli agli studiosi con un pregevole opuscolo del 1874; ampiamente illustrato dal Bertheaux; ricordato dal Toesca nella sua monumentale storia dell'arte medioevale; ed infine descritto recentemente dal Cappelli in un breve resoconto di un suo sopralluogo a Teggiano, esso attende però ancora un buon saggio monografico che, mediante opportuni confronti filologici con altre opere del tempo, ne valuti adeguatamente l'espressione artistica. Lavoro meritorio, questo, che a noi, almeno per ora, non è dato di fare, occupati come siamo a rintracciare, attraverso una laboriosa ed amorevole ricerca di fonti storiche e letterarie, di documenti archivistici e di attribuzioni artistiche, un primo profilo storico della diletta cittadina di Teggiano. Ciò nonostante, non ci esimeremo dal raccogliere qui, a scopo di semplice orientamento, le notizie essenziali ed alcune nostre osservazioni sull'opera in parola.

Del suo autore, di maestro Melchiorre, si sa soltanto che fu nativo di Montalbano, cittadina pugliese, chierico di Anglona, restauratore verso il 1250 della Cattedrale di Rapolla e scultore, circa un ventennio più tardi, dell'ambone e del portale di S. Maria Maggiore di Teggiano. Di formazione apula, Melchiorre è fra i più rappresentativi scultori della grande ripresa fridericiana, non tralasciando, in alcuni particolari del portale e del pulpito teggianesi, di accogliere, sempre però con classica moderatezza, alcune delle nuove modulazioni stilistiche importate dagli scultori francesi chiamati da Carlo I d'Angiò a Napoli.

Il valore descrittivo dell'ambone di Teggiano risulta dalla lettura e dalla chiara interpretazione dei significati allegorici delle figure e della decorazione architettonica rappresentate. A tal fine, ci è di ausilio, per taluni aspetti, il citato opuscolo del Macchiaroli.

Le quattro colonne, simili nella levigatezza dei fu-

sti e nelle modanature delle basi, suggeriscono l'immagine dei quattro Evangelisti, uniti nella loro opera di narrazione delle vicende umane e della gloria divina di Gesù. Dei quattro capitelli poggianti su queste colonne, tre hanno fra loro conformazione quasi simile nel vario articolarsi del foggiam e delle volute, e stanno a rappresentare l'aspetto così detto sinottico degli Evangelii di Marco, Matteo e Luca; il quarto, composto da quattro sparpieri, è il simbolo dell'Evangelio di Giovanni. La colonna tortile che è poggiata sul dorso del leone simboleggia la Chiesa cattolica edificata sulla potenza di Cristo. L'avancorpo che costituisce il leggio del pulpito è adorno di tre figure finemente concatenate fra loro, che illustrano ai credenti la drammatica dialettica del Bene e del Male sprigionantesi dagli insegnamenti del Vangelo. La figura dell'uomo che, con sovrumano sforzo visibile nelle labbra dilatate e nelle mascelle contratte, immobilizza la lepre sovrastante, simboleggia l'umanità in lotta con la concupiscenza, fonte malsana di ogni peccato. L'imperiale e fiera aquila che domina sulle due figure descritte, indica la resurrezione dell'anima dopo la morte alla vita della gloria dei Cieli, in giusta e meritata ricompensa della vittoria riportata sul peccato.

Tornando alla parte inferiore del pulpito, e soffermandoci particolarmente sui riquadri mistilinei poggianti sugli archi trilobati, si noterà che nei primi due, incastonati sulla facciata principale, sono scolpiti rispettivamente un cervo e un leone, con le teste rivolte verso il leggio dell'ambone in atto di chi ascolta. Ebbene, il cervo, che simboleggia la natura selvaggia, rappresenta forse le genti idolatre dell'Egitto e della Grecia che ascoltano la parola di Cristo; il leone, che simboleggia la fortezza, allude forse al Giudaismo, intento alla stessa azione. Sugli altri due riquadri, incastonati sulla facciata laterale, sono raffigurate le immagini

di Adamo e di Eva: l'una, in atto di reverenza e di sottomissione, si cinge il capo con un velo, quasi a coprire l'onta infertale dal peccato originale; l'altro, con l'indice della mano destra puntato verso la compagna, sembra indicare in lei la causa della loro interdizione dal Paradiso terrestre, e impugna nella sinistra una zappa, simboleggiante il duro lavoro a cui è costretto a sobbarcarsi per vivere. Il gesto di Adamo è convalidato da una scritta, stranamente invertita e leggibile da destra a sinistra, come se stesse in uno specchio, situata fra le figure dei due progenitori. Vi si legge: *Decepit me*. Dato che questa iscrizione ha continuità figurativa con l'indice puntato dell'austero vegliardo, si comprende che Adamo, per scaricare sulla sua compagna la colpa del peccato commesso, voglia qui giustificarsi con le stesse parole dette da Eva in risposta al Signore, allorchè Dio le aveva chiesto: « *Quare hoc fecisti?* » ed ella aveva mormorato: « *Serpens decepit me et comèdi* ». (*Genesi*, cap. 3).

Il fregio della parte superiore del pulpito è formato da cinque riquadri, in uno dei quali è scolpito un angelo e negli altri quattro gli animali simboleggianti gli Evangelisti. Il leone alato con la faccia d'uomo è il simbolo di S. Matteo, secondo quanto è detto nell'*Apocalisse* di Giovanni: *animal habens faciem quasi hominis*; e ciò perchè il Vangelo di Matteo esalta l'espressione dell'umanità in Cristo *Dio-Uomo*. L'aquila scolpita nel riquadro di sinistra, *animal simile aquilae volanti*, ricorda l'evangelista Giovanni, che, al contrario di Matteo, sottolineò la divinità di Cristo. L'altro leone alato, *et animal simile leoni*, è il simbolo di S. Marco, perchè questi iniziò il suo Vangelo dalla voce del Battista, che grida dal deserto come dalla tana di un leone: « *Parate viam Domini, rectas facite semitas eius!* ». Infine, il vitello alato, *animal simile vitulo*, è il simbolo di S. Luca, il cui Vangelo ha per obbiettivo la celebrazione del sacerdozio di Gesù.

Veniamo ora al carattere propriamente artistico del pulpito di maestro Melchiorre di Montalbano.

Già in una lettera al Macchiaroli, scritta nel 1873, l'emerito erudito Demetrio Salazar rilevava come lo ambone di Teggiano e quello della Cattedrale di Ravello, scolpito da Nicola da Foggia nel 1272, fossero opere di ispirazione essenzialmente classica, da annoverarsi fra i migliori esempi d'arte romanica immune dagli accenti riformatori dell'arte gotica apportati dalle maestranze francesi nel Regno di Napoli, accenti che causarono, secondo lui, la decadenza delle forme classicheggianti del romanico. Approfondendo e ampliando questo concetto, il Berteaux nella sua opera *L'art dans l'Italie meridionale*, suppose che Melchiorre sia stato un collaboratore di Nicola da Foggia, e che per la composizione del pulpito di Teggiano si sia ispirato alle forme stilistiche del pulpito di Ravello. Ed aggiunse, poi, che le figure di Adamo e di Eva e il gruppo scultoreo del leggio provano, con il loro aspetto classicheggiante, che l'artista di Montalbano si sia formato negli ambienti artistici imperiali, in cui era consuetudine rifarsi ai modelli della scultura antica. Tralasciando, infine, la troppo breve citazione del Toesca, ricordiamo lo scritto recente del Cappelli contenente alcune osservazioni sul pulpito teggianese. Il Cappelli, ribadendo le affinità stilistiche riscontrate dal Salazar e dal Berteaux fra i pulpiti di Teggiano e di Ravello, conclude col mettere in evidenza come nella prima opera manchi il ben modulato ritmo di classicismo, che è invece il pregio della seconda. In altre parole, maestro Melchiorre avrebbe indugiato in un classicismo di maniera, di carattere letterario, abbondando perciò in ornati, decorazioni e simboli, che rendono l'opera greve pregevole per scaltrezza tecnica ma carente di sentimento.

A noi pare di dover concordare, in linea di massima, le nostre osservazioni col giudizio critico del

Cappelli, rilevando come il pulpito di Teggiano sia una opera che rientra nell'ambito di una cultura artistica antichizzante. Inoltre, il suo linguaggio formale, oltre che essere fortemente in ritardo sui tempi, si rivela estraneo alle premesse contenutistiche, di carattere schiettamente religioso, dell'opera. Ricordando qui una famosa definizione del Berenson sui problemi del linguaggio delle arti figurative, ci vien fatto di constatare che le figure dell'ambone di Melchiorre restano nella condizione di semplici *illustrazioni* dei simboli che rappresentano, non elevandosi al rango di *decorazioni* artistiche di quei simboli stessi.

Il pulpito di S. Maria Maggiore ha sulla facciata laterale di sinistra quattro iscrizioni, di cui quella orizzontale, già descritta, mostra le riferite parole bibliche; le due, piccole, verticali riportano i nomi di Adamo e di Eva; e le altre due, grandi, pure verticali, ricordano alla posterità il nome dell'artista e l'anno in cui fu portata a termine la scalpellatura dell'opera, cioè il 1279.

Soffermandoci su questa data, e considerando che Federico II di Svevia morì nel 1250, il classicismo fredericiano del maestro di Montalbano ci appare privo di attualità storica. Nel trentennio intercorso tra la morte dell'imperatore e la lavorazione dell'ambone, molte vicende drammatiche avevano dissolta la vivida atmosfera spirituale che caratterizzava gli ambienti artistici e culturali fiorenti intorno alla corte sveva. Dopo la tragica fine di Manfredi nella battaglia di Benevento e la spietata decapitazione di Corradino in piazza Mercato a Napoli, nuova aria spirava nel Regno di Napoli governato dai nuovi padroni, gli Angioini. Si erano rinnovati i circoli culturali e artistici con le nuove e diverse esigenze della corte angioina. Le maestranze francesi chiamate da Carlo I d'Angiò a Napoli avevano diffuso nel Regno le accentuazioni ritmiche dell'arte gotica, frantumando o mettendo in crisi quel-

l'equilibrio di pura classicità che era stato fra le maggiori aspirazioni, per altro raramente realizzate in pratica, degli scultori imperiali. D'altra parte, anche nelle altre regioni della penisola, negli anni in cui Melchiorre scolpiva il pulpito di Teggiano, le forme romaniche avevano ceduto il campo all'improvviso affermarsi di quelle gotiche. Lo stesso Nicola Pisano, la maggiore personalità artistica del momento, aveva tralasciata la maniera classicheggiante del pulpito del battistero di Pisa, del 1260, per aderire a quella gotica del pulpito del Duomo di Siena, firmato nel 1266.

Si spiega, da quanto s'è detto, la posizione di tardi epigoni di un classicismo umanistico, di accezione letteraria, che occupano, nel mutato ambiente artistico italiano di quegli anni, sia Nicola di Foggia col pulpito di Ravello che Melchiorre di Montalbano col pulpito di Teggiano.

Resta ora da fare qualche osservazione sul decantato classicismo di questi due scultori, che, a guardar bene, non è così ortodosso come è stato definito. La ricerca sui modelli della scultura romana da essi fatta non fu esente dagli influssi della civiltà bizantina fiorentina fin dai tempi di Belisario nell'Italia in meridionale. Anzi, è da credere che proprio il classicismo o-orientalizzato di Bisanzio abbia sospinto gli artisti dell'età romanica a ritrovare le sue remote origini nelle forme dell'arte romana. E poichè in qualsiasi momento storico il ritorno al passato non è cosa realizzabile senza restare ancorati al tempo presente, senza includere, cioè, tutta l'esperienza ereditata dal vario articolarsi delle vicende umane succedutesi dall'antichità all'epoca attuale, lo studio dei modelli dell'arte classica fatto dagli artisti romanici venne condotto col metro della spiritualità medioevale, di cui il bizantinismo è parte considerevole.

Per quanto concerne il pulpito di Ravello, già è stato notato da qualche acuto storico dell'arte il ca-

rattere, oltre che classicheggiante, ieratico, bizantino del busto scultoreo femminile simboleggiante la Chiesa, che vi era sovrapposto, e che venne firmato da Nicola da Foggia nel 1272. Così pure, sarebbe opportuno sottolineare il bizantinismo che si cela sotto l'apparato stilistico classicheggiante dell'ambone di Teggiانو, firmato da Melchiorre di Montalbano quasi negli stessi anni. Il decorativismo degli archi trilobati e del capitello sovrastante alla colonna tortile; la geometrizzazione delle forme scultoree ben ravvisabile in quasi tutte le figure rappresentate (si noti, ad esempio, lo schematismo rigido dell'angelo scolpito nel riquadro di destra); il grafismo analitico di tutta l'opera ed infine l'astratta, ieratica fissità dell'aquila e della figura umana del leggio, del suddetto angelo e specialmente della figura di Eva: tutti questi elementi stilistici sono di ascendenza bizantina.

Il classicismo di tradizione romana ci sembra riscontrarlo, oltre che nel tono generale di tutta l'opera nel forte plasticismo delle cornici racchiudenti i vari rilievi, nell'ordine composto dei capitelli simboleggianti i tre Evangelisti, nella maestosità delle figure di Adamo, di Eva e dell'uomo dell'avancorpo centrale. Non manca, come si è già detto, qualche accenno goticheggiante, ravvisabile nell'incurvarsi molle e flessuoso del fogliame dei suddetti capitelli e nel linearesimo intricato del cervo.

Frutto di una cultura ritardataria, di un gusto estetizzante e di una sensibilità pacata, il pulpito di S. Maria Maggiore è quasi una rievocazione del neoclassicismo fridericiano, in cui si smorzano le premesse contenutistiche delle complesse significazioni allegoriche dell'opera, ridotte a puro e didascalico illustrativismo. Ne risulta una palese antitesi tra contenuto e forma, che insidia il valore dell'opera sul piano umano, precludendo la nascita della creazione artistica.

64
12